

*ARS LONGA. ACTAS DEL VIII CONGRESO
INTERNACIONAL JÓVENES INVESTIGADORES
SIGLO DE ORO (JISO 2018)*

Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.)



NUEVAS PISTAS DE INVESTIGACIÓN SOBRE LAS COMPOSICIONES POÉTICAS EN *EL PASAJERO* DE CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA

Blandine Daguerre

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Laboratoire ALTER (Arts, Langages: Transitions et Relations-EA7504)

1. INTRODUCCIÓN

Con mi tesis sobre *El pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa pretendía resolver una paradoja que podría resumir así: pese a que se señalara reiteradamente la calidad literaria del texto, este seguía preso de la leyenda negra de su autor. Sí que hubo intentos de rehabilitación de Figueroa y sí que hubo cantidad de estudios al respecto, pero se centraban más en la personalidad del autor o en el interés sociológico de sus escritos¹. Por ello, se desatendían aspectos fundamentales como la estructuración minuciosa de la obra que se caracteriza por un sutil entramado de referencias literarias y de textos cogidos prestados de otros autores². *El pasajero* es un diálogo entre cuatro hombres que

¹ Después de los primeros trabajos realizados por Crawford a principios del siglo pasado, en los años 80 el filólogo francés Jean-Marc Pelorson se interesó por el grupo de los letrados utilizando como punto de partida de su reflexión la obra de Figueroa. Ver Crawford, 1911 y Pelorson, 1980.

² Más recientemente, Jonathan Bradbury ha contribuido a que se desarrollen nuevas pistas de investigación a propósito de las obras de Figueroa estudiando entre otras cosas la pertenencia genérica de las obras del autor vallisoletano. Ver Bradbury, 2017.

Publicado en: Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Ars longa*». *Actas del VIII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2018)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019, pp. 79-93. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 50 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-637-3.

se van de Madrid a Barcelona donde tienen que coger un barco para irse a Italia. Se entretienen conversando sobre temas como la literatura, el amor y las mujeres. También exponen los motivos de su salida hacia Italia y relatan los acontecimientos que los han llevado a dejar España: dicho de otro modo, proponen relatos autobiográficos ficcionalmente hablando. *El pasajero* es lo que Ana Vian Herrero llama un diálogo pedagógico, es decir un diálogo en el que «la doctrina se presenta como una verdad absoluta puesta en boca del maestro»³. El personaje del Doctor que es el alter ego del autor a nivel ficticio y, en menor medida, el Maestro que sería el avatar literario de Torres Rámila, cumplen esta función. En cambio, desempeñan el papel de *domandatori*, el platero Isidro y un joven soldado llamado don Luis que quiere dejar la carrera militar para dedicarse a la literatura tras una decepción sentimental. *El pasajero* se caracteriza por una alternancia prosa-verso y a lo largo de la obra, los locutores recitan poemas; algo también característico del género dialogado. No obstante, todavía no se ha prestado mucho interés a las composiciones presentes en *El pasajero* y tampoco se ha estudiado cómo estas participan de la estructuración de la obra. El propósito de la presente ponencia es mostrar, mediante las composiciones poéticas, que en realidad el pasajero mencionado en el sintagma titular es el mismo texto. ¿Puede considerarse *El pasajero* como un lugar de paso entre preceptiva y práctica poéticas? ¿Cuáles son los juegos de resonancias y las superposiciones de voces poéticas que vertebran la obra? ¿En qué medida la inserción de composiciones poéticas, más allá de su función de diversión tradicional, cobra un alcance social? Estas son las preguntas a las que pretendo contestar.

³ La tipología del diálogo tal como la concibe Ana Vian Herrero consta de otros dos modelos: los diálogos polémicos y los diálogos heurísticos. La primera categoría se define por una imposibilidad de llegar a un acuerdo final. En cambio, la otra reúne obras en las que el lector accede a una construcción progresiva de un acuerdo final mediante la introducción de los puntos de vista de los diferentes locutores. Ana Vian Herrero admite que, aunque tal clasificación es muy cómoda, existen varios casos de diálogos cuya caracterización no resulta tan evidente porque presentan a la vez rasgos propios de las diferentes categorías de su clasificación (Vian Herrero, 2010, pp. CXXXVI-CXXXVIII).

2. *EL PASAJERO*: ENTRE TEORÍA Y PRAXIS POÉTICAS

La alternancia prosa-verso característica de toda una parte de la literatura aurisecular se observa en otras obras de Figueroa como *Pusílipo*. Ya se da con cierta magnitud en *El pasajero* ya que todos los locutores recitan versos en algún momento: el Doctor toma a cargo catorce de las veintiséis composiciones poéticas que encierra la obra, don Luis y el Maestro recitan cada uno cinco poemas; Isidro, por su parte, expone dos obras poéticas a sus compañeros. *El pasajero* incluye unos mil versos con una preeminencia de los sonetos. Resulta interesante este uso masivo de los sonetos porque coincide con el discurso elogioso del Doctor:

DON LUIS. Sea, pues, la que se ha de elegir de Poesía, cuya dulzura, aseguro, será parte para templar el sentimiento, si ya no para olvidarle del todo. Para esto convendrá se aplique el remedio el oprimido del accidente. Deuda es asimismo bien atrasada, si a quien recibe corre alguna obligación de dar. Yo dije un romance; vos otro: ¿cómo podrá el Doctor negar el que le toca en buena correspondencia?

DOCTOR. ¿Por fuerza ha de ser romance? ¿No es mejor soneto, que es la más ingeniosa composición que se halla en la Poesía?

Este fragmento permite señalar el esfuerzo de coherencia que caracteriza esta obra puesto que se alaban los sonetos y estos son precisamente el género poético que más se usa en la obra: de las veintiséis composiciones que hay en la obra, dieciséis son sonetos y la gran mayoría de ellos le corresponden al Doctor.

Otro punto de interés es que la introducción de elementos de poética en *El pasajero* se justifica textualmente por una decisión de don Luis. Más precisamente, a raíz del relato de sus amores desengañados, expresa su voluntad de dejar la vía militar para dedicarse exclusivamente a la literatura, aunque conviene señalar que la desilusión sentimental experimentada por el muchacho no es el único motivo de su decisión y también influye las pocas perspectivas de ascenso social que le ofrece la carrera militar:

DON LUIS. [...] Insistido, pues, de dos desgracias, amar sin dicha y servir sin medra, traté de pasar a Nápoles, negociado antes algún sueldo; que medios suplieron servicios⁴.

⁴ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 161.

La decisión de don Luis puede leerse como una variante del debate Letras *vs.* Armas. La evocación recurrente en la palabras de don Luis de las relaciones entre «amor y poesía» no es propia de la obra de Figueroa; es más bien una idea trillada que recuerda la expresión aforística de Lope «amar y hacer versos todo es uno»⁵ en *La Dorotea*. Ante este nuevo rumbo que pretende coger el joven, al Doctor le incumbe un papel de teórico de la literatura que le atribuye el mismo don Luis:

DON LUIS. Sólo pretendo al presente [...] expliquéis algunas partes de la Poesía, así por mayor; que, como sin letras, he mucho menester vuestra enseñanza⁶.

Notemos que en un principio no son los versos los que le atraen al joven, sino el teatro, y más concretamente la comedia nueva, elección ante la que se muestra muy reticente el Doctor —lo cual no tiene que sorprendernos si tenemos en cuenta las tensas relaciones que existían entre Figueroa y Lope y sus seguidores. Por eso, el portavoz ficcional del autor propone a su interlocutor una serie de alternativas literarias: de entre todas, la propuesta que más entusiasmo suscita en don Luis es una recopilación de composiciones poéticas:

DOCTOR. [...] ¿Por ventura tenéis cantidad de poesías hechas diferentes sujetos, cuando duraba la correspondencia de vuestra dama?

DON LUIS. Sí tengo, y no pocas ni mal trabajadas [...]⁷.

Asimismo, el Doctor le recomienda a don Luis que intercale fragmentos en prosa dentro de su recopilación para exponer el contexto en que se compusieron los poemas:

DOCTOR. [...] Resta ahora interpolar los versos con algunas prosas, que sirva sólo de explicar las ocasiones en que se hicieron⁸.

⁵ Lope de Vega, *La Dorotea*, p. 119.

⁶ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 163.

⁷ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 185.

⁸ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 192.

Ahora bien se trata de una práctica que encontramos de manera casi sistemática en *El pasajero* cuando los diferentes locutores recitan composiciones a sus compañeros, uso también recurrente en otros géneros literarios de la época como las novelas pastoriles o los libros de aventuras⁹. Una de las intervenciones en prosa de don Luis nos brinda un ejemplo del fenómeno:

DON LUIS. Paréceme será no mal sello de lo que se trata un soneto que escribí en cierta ocasión contra los ojos de mi Celia, prontos para el mal y tardíos para el bien. Pensé yo cuando le compuse haber, como nuevo Sansón, derribado las columnas del templo de mi afición; mas olvidé favorecido lo que resolví desdeñado¹⁰.

Este procedimiento no se restringe a las composiciones poéticas. Aun así, es verdad que se da con notable pregnancia cuando los personajes someten sus creaciones personales a sus interlocutores. Por eso, a la luz de los ejemplos que se acaban de mencionar, no parece excesivo afirmar que *El pasajero* constituye un lugar de paso puesto que la Poética (en el sentido amplio del término) que encierra el discurso del Doctor encuentra un eco en la práctica literaria aplicada en la obra¹¹. Es el mismo título de la obra el que nos invita a proponer tal interpretación ya que el título es *El pasajero: advertencias utilísimas a la vida humana*. Permite deducir que el libro está pensado como una suma de consejos relacionados con varios ámbitos: la literatura y las composiciones poéticas, en concreto, forman parte de ellos.

Una característica propia de la poesía en *El pasajero* es que está muy presente en el espacio textual como pieza inserta y no en la misma estructura. Sin embargo, al igual que los otros materiales literarios que integran la obra, se inserta también en una estrategia del

⁹ Por ejemplo, Cervantes hace lo mismo en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, donde se insertan sonetos recitados por el portugués (I, 9), Rutilio (I, 18), Policarpa (II, 3) y el peregrino anónimo (IV, 3). Ver Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, pp. 196, 242, 295, 644-645 y el análisis de estos sonetos en Mata Induráin, 2004.

¹⁰ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 387.

¹¹ El fenómeno también se observa en la traducción y los libros de Historia. El único género sobre el cual el Doctor propone una serie de preceptos y que el autor Figueroa no aplicó es el teatro, aunque eso no signifique que *El pasajero* no incluya elementos de teatralidad. Ver Daguerre, 2017, pp. 123-127.

*entre-deux*¹². Un estudio meticuloso de las composiciones poéticas permite asimismo observar la presencia de juegos de eco más elaborados entre los fragmentos versificados y los fragmentos en prosa. Me propongo estudiar algunos ejemplos que dan fe de ello a continuación.

3. JUEGOS DE RESONANCIA Y SUPERPOSICIÓN DE VOCES POÉTICAS

Las composiciones poéticas de los personajes funcionan como cajas de resonancia: este fenómeno se observa primero entre las diferentes composiciones poéticas de un mismo locutor. Es el caso de las composiciones atribuidas a nivel ficticio a don Luis a través de alusiones repetidas a la ninfa Dafne, quien sale en tres de las cinco composiciones poéticas del personaje. Así, aparece en el romance que recita el joven poeta soldado en el alivio III y también en los capítulos V y VI:

Y así de *Dafne* los brazos,
que agora adornan tu frente,
ciñan tu cuello, contigo
más blanda y menos rebelde...¹³

Haré por escapar de sus reflejos
(trémulos rayos, sí, pero mortales)
al desengaño *Dafne* de mis sienes...¹⁴

Sorda, de risco en linfa se desata,
huyendo más que *Dafne* de su Pitio,
con que se dobla la amorosa guerra¹⁵.

Por consiguiente, la figura de Dafne emerge en varias composiciones de don Luis y participa de las reminiscencias garcilasianas en la obra del poeta soldado puesto que la primera composición recuerda el soneto XIII de Garcilaso¹⁶. Es obvio que la coherencia entre las diferentes composiciones del joven no pasa exclusivamente por la

¹² Melrose, Bertin Elisabeth y Mencé Caster, 2005.

¹³ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, pp. 253-254.

¹⁴ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 388.

¹⁵ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 435.

¹⁶ Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, p. 55.

alusión común a Dafne sino que también se percibe en las referencias a los ojos de la amada que encontramos tanto en el romance como en el primer soneto.

Los versos recitados por don Luis no son los únicos en los que aparece la figura de Dafne puesto que esta también figura en una de las tres composiciones del Maestro a través de la cual percibimos aún más la influencia de Garcilaso:

MAESTRO. Mientras guardando el virginal tesoro
 huye, menos esquivada que anhelante,
 Dafne, ya casi presa del amante
 que piensa en gozo convertir el lloro¹⁷...

La función de caja de resonancia de las composiciones poéticas también se percibe en la intervención en prosa que precede estos versos:

MAESTRO. ¿No es bueno que, por la atención con que oí este último soneto, se me vino a la memoria el solo que yo compuse y que deseé se me acordara el otro día? El símil de Apolo y Dafne fue la ocasión, por haberle escrito a ese propósito; y así, pardiez que, aunque no quieran, le tengo de decir. Con él espira mi poesía; sufran las impertinencias que tuviere¹⁸.

Más allá de la mención a la ninfa, este fragmento del alivio VI nos interesa de cara a la construcción de la obra puesto que reactiva un pasaje del alivio III que permite evidenciar las conexiones entre las composiciones poéticas del personaje del Maestro y otros extractos de carácter biográfico. En concreto, en este fragmento, merece interés la pregunta hecha por el Maestro puesto que se trata de una referencia explícita a otras dos intervenciones del Maestro:

MAESTRO. Lo que os causará más admiración es que, sin haber arremetido jamás los labios al licor cabalino, *escribí un romance*, donde, reconociendo mis culpas, les imploraba del Cielo perdón con devota humildad¹⁹.

¹⁷ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, pp. 435-436.

¹⁸ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 435.

¹⁹ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 277.

MAESTRO. *En dos sonetos y este romance se resumen todas mis composiciones.* Lícito es hacer tal vez experiencia del más corto talento, hasta en lo más difícil; mas alargar demasiado la rienda a la confianza con falta de caudal, es locura, es temeridad. Bastó la osadía de intentar cosas arduas *dos o tres veces*; fue cordura el retirarse a tiempo²⁰.

Esta intervención del Maestro se vincula con otras digresiones insertas en la obra y relacionadas con la noción de mérito personal que participa de la estructuración ideológica de la obra también. Es más; exclama el Doctor, una vez que su interlocutor ha declamado su primera composición:

DOCTOR. [...] Mas vengan los *sonetos*; que no es justo se olviden con la ponderación del *romance*²¹.

Esos ejemplos son representativos de la minuciosa estructura de *El pasajero* que permite observar una serie de deslices entre las diferentes partes de la obra, sean composiciones poéticas o fragmentos en prosa. Volviendo al caso de las composiciones poéticas, conviene señalar que estas no se reparten equitativamente a lo largo de la obra, sino que se observan distintos clímax de producción poética. Uno de ellos se sitúa de forma bastante lógica en el alivio III en el que el Doctor propone una serie de normas y reglas para componer obras poéticas. Otro clímax se encuentra en los capítulos VI a VIII es decir en los capítulos en los que el Doctor, caracterizado como especialista en literatura por sus interlocutores, relata las etapas decisivas de su vida. Estos capítulos incluyen una cantidad importante de composiciones poéticas cuya autoría le incumbe a nivel ficcional al Doctor, pero cabe comentar el estatuto específico del que se beneficia una de dichas composiciones poéticas: se trata de aquella con la que se abre el capítulo VII. Ante todo, debemos subrayar que dicho alivio tiene un papel esencial en la obra por constituye el corazón del relato autobiográfico del Doctor y se caracteriza por una construcción a base de cajas chinas puesto que, en extensos fragmentos, el Doctor trasmite, en discurso directo, las palabras de dos personajes que no participan al viaje Madrid-Barcelona que sirve de marco espacio temporal a la interlocución: el ermitaño y Juan el ventero. Ahora bien, hay que

²⁰ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 278.

²¹ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 281.

precisar que a inicios del capítulo VII se da un interesante juego alrededor de la creación poética. Aunque recite el Doctor una composición a inicios de esta séptima sección del libro, no se trata de una obra suya sino de una creación poética del ermitaño. Insisto, este no forma parte, físicamente hablando, de la conversación. Esta incursión erige de alguna manera *El pasajero* en lo que podríamos llamar un meta-diálogo. El inicio del capítulo VII marca una ruptura al promover al ermitaño como personaje dialogante. Eso sí, la última frase del *alivio* VI preparaba al lector a la intervención de un nuevo personaje:

En semejante éxtasis me hallaba, cuando al improviso fue causa que volviese dél una voz de suave metal, que comenzó a romper los aires en la forma que entenderéis en el alivio siguiente²².

En cambio, nada permitía intuir que se fuera a desarrollar una intervención tan extensa puesto que, durante más de tres páginas, el yo lírico del ermitaño, a través del Doctor, va a sustituir a los cuatro *yos* de los personajes dialogantes. Reproducimos a continuación parte de los versos del ermitaño:

Di reposo en blando heno
a mis miembros esta noche,
lejos de varios peligros,
libre de humanos temores.
Nadie profanó el silencio;
y si acaso algunas voces
resonaron, fueron ecos
de vigilantes pastores.
Levanteme cuando apenas
eran las sombras menores,
por quien aún hallé brillando
los diamantes de los orbes.
Vino el día, y con los ojos
noté las obligaciones
en que liberal me puso
el padre de resplandores.
Gracias le di por la vida
y por los copiosos dones
que miré comprendidos

²² Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 461.

en plantas, frutos y flores.
 Las bellezas contemplé
 de los llanos y los montes,
 de los arroyos y ríos
 que a morir alegres corren.
 Pájaros que con los picos
 sus leves galas componen
 vi, entretanto que el oído
 me robaban ruiseñores²³.

El yo lírico rinde homenaje a un *locus amoenus* cuya alabanza encuentra un eco en el testimonio en prosa del ermitaño. Se inscribe en la más pura tradición poética puesto que reúne los elementos tópicos que caracterizan el *locus amoenus* (arroyo, pájaros...). Hasta se sobreponen tres voces: la voz del recitante, la del autor del poema y la del yo poético las cuales, al fin y al cabo, modulan, el canto prosado del Doctor. El ermitaño penetra en el espacio textual mediante su «voz de suave metal» que habita las tres primeras páginas del alivio VII. Hay que esperar que se interrumpa su recitación para que el lector tenga una serie de informaciones sobre su apariencia física. Esta preeminencia de la voz poética —en todos los sentidos de la palabra— perdura incluso cuando se vuelve a la narración del Doctor:

Fuime acercando hacia la parte de donde salía *la voz*, y vi ser quien la despedía un anciano en forma de antigua raíz, de su color, y así avellana-do. Estaba sentado al pie de un copado aliso, de aspecto venerable, de vestido, si bien grosero, aseado y limpio (casi a la traza de ermitaño), ornada cabeza y barba de hebras blanquísimas²⁴.

Más allá de esta superposición de voces, el texto convoca otra tradición de textos poéticos —la de las novelas pastoriles, género en el que se distinguió Figueroa con su *Constante Amarilis*— ya que el ermitaño presenta muchas similitudes con la aparición del personaje de Silerio en la *Galatea*.

En resumidas cuentas, el espacio textual también encierra resonancias intertextuales que tienden a configurarlo otra vez como lugar de paso entre referencias literarias y poéticas. Pero en realidad, estas

²³ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 462.

²⁴ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 464.

composiciones participan también de la reflexión sobre la sociedad y coinciden plenamente con el ideal de mérito que se defiende en el texto de Figueroa.

4. ENTRE CREACIÓN POÉTICA Y DISCURSO SOCIAL: EL MÉRITO COMO PIEDRA ANGULAR DE *EL PASAJERO*

Una de las recomendaciones que formulaba el Doctor que podía parecer a primera vista anodina es representativa de la correlación que existe en el texto de Figueroa entre talento y recompensa. El discurso sobre el mérito se materializa en todos los niveles del texto:

DOCTOR. ¿También vos pretendéis incurrir en el vicio de soneticos mendigados? Ligereza notable, absurdo, terrible. Descúbrese *indignísimo* de cualquier mínimo loor quien, aspirando a él con ansia, le procura con incesable solicitud, con fomentada importunidad. [...] *Si la obra es mala, millones de sonetos en su alabanza no la hacen buena; y, al contrario, si está bien escrita, no ha menester para adquirir el aplauso ajenos puntales*²⁵.

En *El pasajero*, se percibe un apego incondicional a los actos mediante la utilización del adjetivo masculino singular «indignísimo» que disfruta de gran visibilidad en el espacio textual. La postura del Doctor está clara y se revela muy aclaratoria a la hora de considerar la función de las composiciones poéticas en *El pasajero*. En efecto, a primera vista, parece que estas solo cumplen una función de diversión, pero, en realidad, están estrechamente ligadas al proyecto de don Luis. Por eso, antes de enfocarnos exclusivamente en la obra poética atribuida a nivel de la ficción a don Luis, conviene analizar un poco lo que revelan sus proyectos y mostrar cómo se adecuan a un comportamiento difundido en la época de Figueroa. La voluntad de dejar las armas que expresa don Luis es representativa del cambio de comportamiento de los nobles que se operó entre los siglos XVI y XVII. Don Luis va claramente a contracorriente del ideal de poeta soldado que representaban algunos autores renacentistas como Garcilaso de la Vega; de hecho, es factible que don Luis constituya una especie de avatar degradado de Garcilaso por una serie de elementos²⁶. Ya en las primeras líneas de su relato autobiográfico, la referen-

²⁵ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, pp. 196-197.

²⁶ Don Luis pretende establecerse en Nápoles y los sonetos ocupan un lugar privilegiado en las composiciones poéticas de don Luis.

cia a los orígenes nobles de sus padres, de alguna manera, lo predestinaba a ese comportamiento:

Ocupáronse mis padres, *nobles montañeses*, en servicios de un señor destos reinos, tan grande, que en títulos y vasallos no le igualaron muchos de los antiguos reyes de que en su división participó España²⁷.

La actitud de don Luis coincide con el comportamiento clásico de su clase social (Lope de Vega actuaba de la misma manera). Como lo recuerda el mismo Doctor en un fragmento del alivio V, los miembros de su clase social, tienden a sacar partido de los méritos de sus antepasados antes que de sus propias acciones:

Por manera, que, sin valor, anhelan por las honras debidas al valeroso. Ni se avergüenzan cuando, sin algún mérito, cansan, importunan, muelen por el hábito, por la encomienda, por la llave, por cubrirse, y por otras dignidades de presidencias y consejos. «Señor, *sirvió mi padre*». No basta, amigo: *sirve tú*; que, considerándolo bien, si obligaron tus antecesores, no murieron sin remuneración²⁸.

La salida de don Luis para Nápoles, recordémoslo, también se origina en las pocas perspectivas que le brindan su carrera militar:

Aceleró mi partida el disgusto de mi ocupación, tan sin fruto, que con menos me hallaba en los fines que en los principios. No hay cosa como arrimarse al poderoso, al valido, a quien dando parece lo mucho poco. No medraba, ni descubría vereda por donde pudiese el tiempo restaurar estos daños²⁹.

A través del personaje de don Luis, Figueroa reanuda con un esquema narrativo explotado ya en el siglo xvi en el diálogo de Juan Maldonado, *Eremitæ*³⁰.

²⁷ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, pp. 144-145.

²⁸ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 399.

²⁹ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 159.

³⁰ «Antes de comentar la estructura global, repasaremos cada una de las partes integradas en ella. Lo que Álvaro cuenta a Alfonso sobre su vida es un relato lineal centrado en dos episodios: el desengaño “amoroso” y el desengaño profesional, que lo conducen a buscar la soledad de los bosques». Ver Peinador Marín, 1991, p. 43.

Vayamos más lejos aún: las motivaciones de don Luis, en un principio, no son buenas: lo único que parece interesarle es conseguir la fama sea como sea. Por eso, en un principio, el Doctor no puede adherirse al proyecto de su interlocutor. Y aquí es precisamente donde las composiciones poéticas que recita don Luis desempeñan una función esencial en la obra. En efecto, conviene destacar que, entre todos los personajes, el único en cambiar de opinión es el Doctor. Este cambio puede resultarle paradójico al lector, pero en realidad es coherente de cara a algunos principios defendidos en la obra. El Doctor, en concordancia con las teorías que defiende, evoluciona a lo largo de sus intercambios con don Luis y precisamente por eso termina rindiéndose ante sus argumentos. Al escuchar las composiciones de su interlocutor, se da cuenta de que este tiene las aptitudes necesarias para ser un hombre de letras. En este sentido, se adapta totalmente al modelo de mérito preconizado por el Doctor:

Vos solo habéis podido hacerme reincidir, obligándome con el vínculo de amistad a pacificarme con ella. Así, considerando vuestro talento, *no sólo tengo por ocupación loable la de escribir tal vez, sino que me parece os corre obligación de soltar casi jamás la pluma*³¹.

El protagonismo que se le confiere a don Luis y su responsabilidad en el cambio de opinión del Doctor se perciben en el empleo de la expresión «vos solo» que, de manera estratégica, se sitúa a inicios de la oración. La colocación de los elementos del fragmento es muy sintomática: la proposición circunstancial de causa «considerando vuestro talento» ocupa el primer puesto en la construcción de la intervención del Doctor; las aptitudes de su interlocutor, su «talento» forman la base del razonamiento al igual que la noción de mérito ocupa un lugar esencial en su sistema de valores. Dicho de otra manera, las composiciones poéticas de su interlocutor le hacen merecedor de seguir con su proyecto.

5. CONCLUSIÓN

Aunque parezcan desempeñar un papel menor que los fragmentos prosados y tener una mera función de entretenimiento los elementos poéticos, al fin y al cabo, contribuyen, al igual que los relatos de los

³¹ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, pp. 255-256.

cuatro locutores, a que la reflexión sobre el mérito estructure la obra y se convierta en el hilo de Ariadna de *El pasajero*. En efecto, la obra pensada como una encrucijada de referencias literarias, sociales y genéricas, erige el concepto de *entre-deux* en verdadera estrategia de escritura. Se podría ensanchar este análisis para comprobar si los mismos juegos de ecos se dan también en la última obra de Figueroa. En efecto, esta se caracteriza por una cantidad mayor de versos y el título de la obra sugiere³², de por sí, una presencia notable del elemento poético³³ ya que el *Pusilipo* es el lugar donde se enterró a Sannazzaro. Resultaría interesante saber si se explotan las mismas estrategias compositivas en *El Pusilipo* o si difiere del minucioso entramado elaborado en *El pasajero*. Me propongo indagar estas pistas en un próximo estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, Henri, *Introduction à l'étude du «dialogue» au XVII^e siècle (1575-1692)*, Toulouse, Université de Toulouse 2, 1983, 2 vols.
- BRADBURY, Jonathan, *The Miscellany of The Spanish Golden Age. A Literature of Fragments*, Londres, Routledge, 2017.
- CERVANTES, Miguel de, *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1995.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003.
- CRAWFORD, James Pyle, *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa* [1911], ed. Narciso Alonso Cortés y Enrique Suárez Figaredo. Disponible en <<http://users.ipfw.edu/JEHLE/CERVANTE/othertexts/BiografiaFigueroa.PDF>> (2005).
- DAGUERRE, Blandine, *Passage et écriture de l'entre-deux dans «El Pasajero» de Cristóbal Suárez de Figueroa*, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2017.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996.

³² Ya de por sí, presencia del término «ratos» en el subtítulo de la obra (el título completo es *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo*) tiende a situar, ya en el paratexto, la obra en la literatura de entretenimiento. Laspéras, 1987, p. 66 escribe: «Comme le signifient les titres des ouvrages traduits, les termes relevant de l'activité ludique qui consiste à raconter des récits plaisants ont été conservés: *entretenimiento, ratos, horas de recreación*».

³³ Ver Ayala, 1980, p. 355.

- LASPERAS, Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université de Montpellier-Publications de la Recherche, 1987.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «Algo más sobre Cervantes poeta: a propósito de los sonetos del *Persiles*», en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (V-CINDAC)*, Barcelona, Asociación de Cervantistas / Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2004, vol. I, pp. 651-675.
- MELROSE, Maurice, BERTIN ELISABETH, Cécile, y MENCE CASTER, Corinne, *Penser l'entre-deux: entre hispanité et américanité*, Paris, Le Manuscrit, 2005.
- PEINADOR MARÍN, Luis Jesús, «Un diálogo del siglo XVI español: *Eremitae*, de Juan Maldonado», *Criticón*, 52, 1991, pp. 41-90.
- PELORSON, Jean-Marc, *Les Letrados, juristes castillans sous Philippe III: recherches sur leur place dans la société, la culture et l'Etat*, Poitiers, Université de Poitiers, 1980.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero*, ed. Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, 2 vols.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *La constante Amarilis*, Valencia, junto al molino de Rovella [Juan Crisóstomo Gárriz], 1609. Edición digital de María Asunción Satorre Grau, disponible en el siguiente enlace: <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Amarilis/index.htm>> (2002).
- SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusílipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo*, Nápoles, por Lázaro Scoriggio, 1629. Edición digital de Enrique Suárez Figaredo, en: <<http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/pusilipo.pdf>>.
- VEGA, Félix Lope de, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1987.
- VIAN HERRERO, Ana, *Diálogos españoles del Renacimiento*, Córdoba, Almuzara, 2010.